ŚPIEW W SZKOLE
WARSZAWA – ROK VI – 1938/9 № 6

O GOTOWOŚĆ ŚPIEWACZĄ WSZYSTKICH SZKÓŁ

W ostatnim swym artykule na temat „Szkoły zaniedbane w śpiewie", szukając przyczyn, prowadzących do zepchnięcia śpiewu na dalszy plan w zespole obowiązujących programem przedmiotów nauczania, wspominałem o niewystarczającym stosunku do przedmiotu śpiewu ze strony czynników organizujących, kontrolujących i oceniających wyniki realizowania programu.

Dalszą przyczyną tych „niedomagań śpiewaczych" na terenach wielu szkół powszechnych jest psychoza odżegnywania się z gorliwością, godną lepszej sprawy, od śpiewu przez nauczycieli mianujących się „niespecjalistami" śpiewu. Niejednokrotnie słyszy się głosy kolegów kierowników i nauczycieli, którzy poklepując pobłażliwie po ramieniu przedmiot śpiewu (jako należący do grupy „michałków") utrzymują z ukrytą dumą, że ich specjalnością — matematyka, polski lub historia, a na śpiewie się nie znają.

Z perspektywy dwudziestu lat istnienia i rozbudowy szkolnictwa powszechnego można zanalizować warunki, które przyczyniły się do powstania tych „urazów śpiewaczych" w masie nauczycielskiej. Analiza taka pozwoli znaleźć sposoby, prowadzące do wyzwolenia kompleksów rzekomych niezdolności śpiewaczych u nauczycieli „niespecjalistów" śpiewu.

Istniejące w chwili obecnej nastroje „mało-śpiewacze" w dążeniach i pracach wychowawczych na terenie szkół kształtowały się:

1. Na skutek sposobu doboru materiału nauczycielskiego w początkach rozbudowy szkolnictwa powszechnego, zwłaszcza na Kresach wschodnich. Masowa rekrutacja sił nauczycielskich ze szkół ogólnokształcących zupełnie nie uwzględniała potrzeb śpiewaczych w szkołach. Wszelkie egzaminy uzupełniające metodyczno-pedagogiczne nie dotyczyły absolutnie śpiewu, jeśli chodziło o kandydatów z ukończonymi sześcioma lub więcej klasami gimnazjalnymi.

Fakt ten dowodzi, że już na wstępie planowania prac wychowawczych w szkole powszechnej śpiew był wyraźnie pomijany. Stąd też poważny odsetek nauczycieli może jeszcze przez długie lata swej pracy śmiało utrzymywać, że do śpiewu nie jest

przygotowany. Pozostając równocześnie przeważnie na kierowniczych stanowiskach nadaje pozaśpiewaczy kierunek pracom w szkole.

2. Z powodu nieodpowiedniego — jeśli chodzi o możliwości śpiewacze — częstokroć przypadkowego doboru kandydatów do seminariów nauczycielskich. Komisje egzaminacyjne, w których teoretycznie znajdował się nauczyciel śpiewu, nie zawsze szukały zdolności muzycznych u kandydatów. Protesty nauczycieli śpiewu były przygłuszane zachwytami pozostałych egzaminatorów nad wiadomościami matematycznymi lub polonistycznymi kandydatów słabych muzycznie.

W rezultacie częstokroć z seminarium wychodził nauczyciel dobry teoretyk i wychowawca, jednak wieczny kaleka śpiewaczy. Sprawę pogarszał fakt pełnienia obowiązków nauczycielskich przez takiego absolwenta w szkole pierwszego stopnia organizacyjnego, gdzie nie było drugiego nauczyciela dla prowadzenia śpiewu.

3. Na skutek oblicza pierwszych programów śpiewu. Programy te przeraźliwie poćwiartowane na rozmaite oderwane ćwiczenia oddechowe, rytmiczne, słuchowo-głosowe, solfeże itp., z pieśnią na samym końcu, paraliżowały wolę każdego chętnego do nauczania śpiewu nauczyciela. Nauczyciel współczesny temu programowi, mimo gorącego zapału, rezygnował na zawsze z ambicji śpiewaczo-szkolnych.

4. Z powodu ograniczonej ilości odpowiedniego dla szkół materiału pieśniarskiego. Wielka ilość różnych śpiewników szkolnych, znajdujących się na rynku księgarskim, nie zawsze dostosowanych do poziomu śpiewaczego szkół, wprowadzała w błąd nauczycieli w terenie, nie orientujących się ze względu na brak opracowań bibliograficznych pieśni. Nauczyciel sprowadzając na podstawie katalogu pierwszy lepszy z brzegu śpiewnik, nie znajdując w nim potrzebnego dla siebie materiału, zniechęcał się do pieśni i w ogóle do śpiewu w szkole.

5. Wreszcie z powodu kierowania wysiłków instrukcyjnych na nauczycieli już specjalizowanych w śpiewie, z pominięciem masy nauczycielskiej, oddzielonej na skutek wyżej omówionych przyczyn od śpiewu. A więc wszelkie konferencje, kursy, hospitacje itd. tyczyły grupy już zaawansowanych śpiewaczo nauczycieli, nie otwierały natomiast drzwi pozostałym nauczycielom.

W ten sposób narastała kastowość szczupłej grupy nauczycieli specjalistów śpiewu, oddalająca resztę masy nauczycielskiej od śpiewu i wytwarzająca w niej poczucie mniejszej wartości śpiewaczej.

Instytucje, przygotowujące do pracy śpiewaczej w szkole, dostarczały kontyngenty nauczycieli śpiewu o różnych typach pod względem poziomu muzycznego i nastawienia wychowawczo-śpiewaczego.

1. Wydział Nauczycielski przy Państw. Konserwatorium Muzycznym w Warszawie (prywatne w innych miastach uniwersyteckich). Absolwenci tej uczelni pokryli zapotrzebowanie rynku śpiewaczego szkół średnich (poza Warszawą), przez co w małym stopniu przyczyniali się do kształtowania kultury śpiewaczej na terenie szkolnictwa powszechnego.

2. Państw. Wyższy Kurs Śpiewu w Poznaniu, obejmujący równocześnie w równej połowie swego programu dział wychowania fizycznego, kształcił w dwóch spe-

cjalnościach, niejednokrotnie przeciwstawiających się z racji różnych dyspozycji słuchaczów. I tak słuchacze wybitnie dysponowani fizycznie pracując mimo swej woli i zdolności w dziale śpiewu po powrocie na teren oddawali się całkowicie wychowaniu fizycznemu. W ten sposób połowa absolwentów W. K. N.-u śpiewu odpadała dla sprawy śpiewaczej na terenach szkół powszechnych, aczkolwiek formalnie w danej szkole pracował ukończony słuchacz W. K. N.-u śpiewu.

Formy pracy śpiewaczej absolwenta W. K. N.-u śpiewu, już „specjalisty", posiadały charakter zamkniętej specjalności przedmiotowej, dostępnej tylko starszym klasom i uprawianej wyłącznie na lekcjach śpiewu, wyznaczonych rozkładem.

Obecność takiego nauczyciela śpiewu nie była wykorzystywana dla podniesienia ogólnej kultury śpiewaczej szkoły, gdyż przedmiot śpiewu mimo woli dążąc do zachowania swej pozycji w atmosferze różnych specjalności innych przedmiotów, nie rezygnował z dostojeństwa własnej specjalności i w poczuciu swej godności „nie narzucał się" życiu szkolnemu.

Poza tym absolwenci W. K. N.-u pracowali przeważnie w szkołach III stopnia organizacyjnego.

3. Organizowane przez związek kursy śpiewacze typu W. K. N.-owskiego, usunęły to nie zawsze szczęśliwe połączenie specjalności śpiewaczej z wychowaniem fizycznym i przez praktyczne nachylenie planu swych prac do wymagań nowego programu śpiewu przygotowują do rzetelnej pracy śpiewaczej w szkołach.

4. Wakacyjne Ognisko Muzyczne w Krzemieńcu, obejmujące największe masy nauczycielstwa, duchem swych założeń, programem prac i atmosferą kultury artystycznej najbardziej zbliżało swych uczestników do pieśni w szkole i w wielkim stopniu przyczyniało się do powstawania odruchów śpiewaczych na terenach szkół. Nastawienie wychowawczo-śpiewacze jego uczestników nie było kierowane jedynie na zawodową specjalność śpiewaczą w szkołach III stopnia, lecz również na gotowość bezpretensjonalnego rozśpiewania każdej szkoły, w całokształcie jej życia. Jednak potrzeby śpiewacze szkół III stopnia wchłonęły również te masy.

Ten proces wchłaniania przez szkoły III stopnia przygotowanych sił śpiewaczych odbywał się kosztem szkół II i I stopnia. W rezultacie szkoły te w chwili obecnej są najmniej przygotowane do realizacji programu śpiewu.

A przecież środowiska szkół niższych stopni organizacyjnych, ze względu na oderwanie od większych ośrodków kulturalnych potrzebują największych możliwości oddziaływania estetycznego ze strony szkoły. Nauczyciel takiej szkoły własną kulturą śpiewaczą stwarza na płaszczyźnie prac wychowawczych atmosferę potrzeb doznawania wzruszeń estetycznych poprzez śpiew. Zasadniczym środkiem osiągnięcia tego celu jest realizowanie programu śpiewu w szkołach I i II stopnia organizacyjnego.

Przedstawiony stan śpiewaczy czyni aktualnym zapytanie, czy możliwe jest w obecnych warunkach przeprowadzić akcję, prowadzącą do sytuacji, w której program śpiewu będzie całkowicie realizowany na terenie szkół wszystkich stopni organizacyjnych. Jeśli tak, to jaką drogą?

Postawienie pieśni na pierwszym miejscu w programie śpiewu i zredukowanie do

minimum wymaganego od dzieci zasobu wiadomości teoretycznych pozwalają każdemu chętnemu nauczycielowi, nie tylko „specjaliście", z powodzeniem realizować program śpiewu.

Skrystalizowanie w sobie kultury śpiewaczej i opanowanie podstawowych wiadomości teoretycznych ze śpiewu, potrzebnych dla realizowania programu śpiewu w szkołach każdego stopnia, jest możliwością bardzo łatwą do osiągnięcia dla każdego nauczyciela, dotychczasowego laika śpiewu.

Działalność wydziałów pedagogicznych przy oddziałach powiatowych Z. N. P. może pójść w kierunku zorganizowania na terenie swych powiatów specjalnych „odpraw śpiewaczych", w ramach których każdy nauczyciel przeszedłby „przysposobienie śpiewacze".

Próbę tej akcji zainicjowała w roku ubiegłym sekcja śpiewacza Wydziału Pedagogicznego przy Oddziale Pow. Z. N. P. w Szczuczynie Nowogródzkim. Czyniła to w porozumieniu z Inspektoratem Szkolnym.

Cele i formy swej pracy objęła nazwą „Wzajemna Samopomoc Śpiewacza".

Celem podstawowym było podciągnięcie śpiewu w szkołach wszystkich stopni organizacyjnych do poziomu, wymaganego programem śpiewu, inaczej mówiąc dążenie do stuprocentowego realizowania programu śpiewu we wszystkich szkołach na terenie powiatu. Dalszym celem było wytworzenie atmosfery zainteresowania zagadnieniem ze strony czynników normujących pracę w szkołach. (d. n.).

Adam Bojanowski

W. K. N. ŚPIEWU Z. N. P.

(sprawozdanie)

Dnia 28 grudnia 1938 r. rozpoczął się W. K. N. śpiewu Z. N. P. gromadząc czterdziestu pięciu uczestników ze wszystkich stron kraju. Pierwszy etap pracy W. K. N.-u zakończono dnia 3 stycznia b. r. i obecnie stoimy u progu pracy samodzielnej słuchaczy kursu.

Zaczyna się więc osobliwie kłopotliwa faza... Długi łańcuch wątpliwości, szperanie w książkach, artykułach, ustawiczne odszukiwanie w dawnych pojęciach odpowiedników do tego, co się usłyszało w czasie gorączkowego chwytania pierwszych porcji wiedzy „wukaenowej".

Gorączkowe było, trzeba to przyznać, zarówno chwytanie przez słuchacza, jak też i podawanie przez prelegentów treści kursu.

Gdyby jakiś sejsmograf notował drżenie serc o to, by najwięcej zdobyć (serca słuchaczy) i o to, by najwłaściwiej podać najważniejsze wiadomości (serca wykładowców), to niewiadomo doprawdy, kiedy by wskazówka sejsmografu bardziej drgała...

Jak w każdej pracy zbiorowej i pracy dokonywanej nie dla siebie bezpośrednio, poczucie odpowiedzialności i niepewności, czy dobrze spełnione zostało zadanie wykładowcy, przeciągnie się aż do chwili, stanowiącej epilog przedsięwzięcia — egzaminu końcowego. I w tym (dla prelegenta) najpoważniejszym momencie rozpocznie swoje urzędowanie ta bestia — trema.

Nie ma jednak rzeczy bezwzględnych i wykładowcy pocieszają się tym, że słu-

chaczami obecnie czynnego W. K. N.-u śpiewu Z. N. P. są koleżanki i koledzy doświadczeni w swej pracy i zawzięci w dociekaniu prawd muzycznych, mają więc pewność, że nie tylko nikt nie obetnie się na egzaminie, ale nawet nie wyląduje nigdzie po drodze w podróży wukaenowej aż do jej celu ostatecznego.

Program W. K. N.-u obejmuje następujące przedmioty:

Zasady muzyki, harmonia, metodyka nauczania śpiewu w szkole powszechnej, zarys historii muzyki, programy nauczania śpiewu w szkole powszechnej trzech stopni organizacyjnych, audycje muzyczne i związane z nimi pojęcia zasadnicze o formach muzycznych, solfeż w nawiązaniu do zasad muzyki, literatura pieśniarska dla szkół powszechnych, gra na skrzypcach i instrumentach z klawiaturą (fortepian, fisharmonia).

Sześciodniowy, wstępny kurs miał na celu usystematyzowanie pojęć zasadniczych i wskazanie słuchaczom metod, jakie należałoby stosować przy pracy samodzielnej i rozwiązywaniu zadań, systematycznie w ciągu czasu, dzielącego nas od pracy na czterotygodniowym kursie wakacyjnym.

Dla samodzielnej pracy w pogłębianiu czy uzupełnianiu wiadomości, lub ćwiczeniu sprawności w niektórych przedmiotach programu dało się wskazać odpowiednie książki, a więc dla nauki zasad muzyki: Pierwsze zasady muzyki w teorii i praktyce T. Czerniawskiego — trzy części, Wydawnictwo Gebethnera i Wolffa.

W podręczniku tym, napisanym bardzo przystępnie, wyłożona jest całość przedmiotu i umieszczone są ćwiczenia solfeżowe z uwzględnieniem stopniowania trudności. Przydziały zadań dostosowane będą ściśle do materiału, zawartego w tej książce. Materiał, przerobiony w tym dziale, przedstawia się następująco: Fonetyka, podział muzyki (patrz „Wiadomości z muzyki" St. Niewiadomskiego). Dźwięk, pismo muzyczne, linie i nuty, alfabet muzyczny, klucze z uwzględnieniem klucza „C" (sopranowy, mezzo-sopran, altowy i tenorowy). Podział skali muzycznej, wartości rytmiczne, przedłużenie wartości nut i pauz, grupy rytmiczne, takty, odbitka, półtony i całe tony, znaki chromatyczne, enharmonia.

Gama C-mol. Następstwo dźwięków chromatyczne i diatoniczne, półton i cały ton diatoniczny i chromatyczny. Rozwój gam, okręg kwintowy. Interwale i przekształcenia ich. Gama chromatyczna naturalna i nienaturalna. Gama minorowa (trzy postaci). Półtony w gamie minorowej. Pokrewieństwo gam i tonacyj. Powyższy materiał znaleźć można w trzech częściach podręcznika Czerniawskiego.

Przydział pierwszy do dnia 28 lutego:

Odpowiedzi na pytania zamieszczone w podręczniku Czerniawskiego cz. I od rozdziału I (Linie i nuty) do rozdz. V włącznie (wartości rytmiczne). W odpowiedzi należy uwzględnić również klucze „C" (uzupełnić z podręcznika Niewiadomskiego).

Dla wprawy przerabiać ćwiczenia podane w podręczniku bezpośrednio po pytaniach (nie należy ich jednak umieszczać w przydziałach).

Dla nauki harmonii, mimo podstaw, jakie słuchacze otrzymali w czasie zajęć na kursie wstępnym, żaden podręcznik dla początkujących nie mógł być polecony. Tak więc przydział zadań z harmonii podajemy szczegółowo.

Materiał przerobiony przedstawia się następująco:

Dźwięki naturalne (alikwoty). Istota harmonii. Budowa trójdźwięku. Trójdźwięki na wszystkich stopniach. Analiza ich budowy (major, minor). Prowadzenie głosów: ruch prosty, ukośny i przeciwny. Pozycje. Harmonia skupiona (chór czterogłosowy mieszany). Skala głosów. Łączenie akordów. Triada: T, D, S. Łączenie T i S. Nuta wspólna. Łączenie: T i D.

Dominanta w tonacji minorowej. Kadencja I, V, I (T, D, T — dominantowa),

I, IV, I (T, S, T, — plagalna albo kościelna). Łączenie S i D — stosunek secundy, równoległy postęp (IV i V). Stosowanie ruchu przeciwnego. Oktawy i kwinty równoległe. Kadencja (T, S, D, T) — I, IV, V, I — doskonała. Łączenie akordów na jednym stopniu (jednak funkcja) zmieniając pozycje.

Wskazówki — jak przystępować do harmonizacji melodii (dany sopran i dany bas).

I przydział z harmonii na dzień 28 lutego:

Zbudować kadencję dominantową I—V—I we wszystkich tonacjach i pozycjach.

Dla nauki metodyki wraz z programem nauczania w szkole powszechnej używane być mogą wskazówki zawarte w dwutomowej broszurze T. Mayznera: „Jak realizować nowy program śpiewu" — wydawnictwo Gebethnera i Wolffa. Niezależnie od tego przydziały z metodyki przesyłane będą indywidualnie każdemu z uczestników kursu z uwzględnieniem następujących warunków.

Każdy ze słuchaczy kursu prześle wykładowcy nie później niż 28 lutego możliwie szczegółowy opis przebiegu lekcji, polegającej na nauczeniu piosenki dowolnie wybranej w określonej klasie z uwzględnieniem wszystkich elementów nauczania, wskazanych w programie śpiewu.

Opis winien zawierać między innymi wyraźnie określone trudności, jakie się przy nauczaniu pieśni w ciągu lekcji nasunęły (np. trudność powtórzenia jakiegoś określonego fragmentu melodycznego, uchwycenia charakterystycznego fragmentu rytmicznego, rozróżnienia miary taktu itp.).

Na zasadzie otrzymanego opisu możliwe będzie określenie poziomu klasy i zastosowanie takich przydziałów zadań metodycznych, które dadzą sposobność do rozwinięcia techniki nauczania w indywidualnym zastosowaniu do klasy — jej poziomu i charakteru (wieś, miasto, region).

Nauka o formach muzycznych i zasadnicze pojęcia encyklopedyczne mogą być przestudiowane z podręcznika „Wiadomości z muzyki" St. Niewiadomskiego.

Podręcznik ten jest napisany przystępnie i treściwie. Nie da się rzeczy muzycznie konkretnych poznać jedynie z opisu słownego. Toteż na kursie — na niewielu, bo dwóch zaledwie audycjach — poznaliśmy formę **sonatowego lub symfonicznego allegro,** z dwoma charakterystycznymi motywami, pierwszym — rytmicznym, drugim — melodyjnym. Przykład ten czerpaliśmy z I części V (c-moll) symfonii Beethovena. Z płyt zaznajamialiśmy się z cechami charakterystycznymi muzyki programowej i absolutnej. W przyszłości, przy samodzielnej pracy, pozostaje jako środek do pogłębiania wiedzy w tym kierunku — wysłuchiwanie audycji radiowych, bądź południowych i wieczornych, z ciągłym zaglądaniem do podręcznika Niewiadomskiego.

Dla historii muzyki pozostanie ta sama metoda z zastosowaniem podręcznika takiego, na jaki nas stać doraźnie. Odradzamy podręczniki zbyt obszerne. Wystarczą dla ogólnego zorientowania się w materiale Historia muzyki w zarysie H. Opieńskiego, wyd. Gebethnera i Wolffa oraz niektóre artykuły w „Śpiewie w Szkole".

Samodzielna gra na skrzypcach wymaga przede wszystkim wielkiej ostrożności. Jakakolwiek szkoła gry może być najlepsza i najgorsza. Najlepszą jest wtedy, kiedy studiując samemu i mając należycie ustawioną rękę i smyczek gra się wolno, całym smyczkiem i niezbyt trudne „kawałki". Jeżeli zbyt pochopnie zabieramy się do gry w pozycjach nie utrwaliwszy sobie czystości intonacji w pozycji pierwszej, to prawdę mówiąc, lepiej skrzypce użyć do innego jakiegoś celu, zamiast do muzyki.

Ćwiczenia, do których stale wracać należy bez względu na zaawansowanie techniczne, są następujące:

Gama G-major w rozszerzonej skali (w poz. I), tj. do h^2 — czwartym palcem na

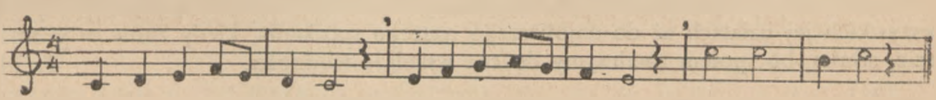
strunie „e". Grać ją należy w górę używając pustych strun d, a, e, w dół zaś — czwartym palcem zamiast pustych strun. Dla wyrobienia zarówno czystości tonu — jak i smyczkowania, należy grać gamę całymi nutami dbając o prowadzenie smyka równolegle do podstawka. Następne codzienne ćwiczenia, bez względu na zaawansowanie techniczne skrzypka, to ćwiczenie tej samej gamy G-dur z zastosowaniem następujących wartości nut: ćwiartka (g puste), dwie ósemki (a, h), ćwiartka (c^1, dwie ósemki d^1 puste, e) itd. Poza tym ćwiczeniem dbać należy o granie ćwiartek całym smykiem, ósemek zaś połową smyka. To ćwiczenie i następne — dwie ósemki, a po nich — ćwiartka ma zasadnicze znaczenie dla wprawnego wygrywania piosenek szkolnych ze śpiewników. Najczęstsze bowiem zestawienie wartości rytmicznych w pieśniach dziecięcych, a często i ludowych — to te, o których była mowa (przykład: „Kiedy ranne", „Piast" Maszyńskiego). Wszystkie nasze ćwiczenia na kursie w grze skrzypcowej, a także w zaznajamianiu się z klawiaturą zastosowane były do celu najbardziej praktycznego, tj. do wygrywania pieśni z nut. Ten bowiem jedyny cel winny mieć przede wszystkim wszelkie krótkoterminowe kursy dla nauczycieli, na których uwzględniono naukę gry instrumentalnej. Realizacja obowiązującego dziś programu nauczania śpiewu pociąga za sobą takie mnóstwo „działania muzycznego" nauczyciela, że pomoc instrumentalna i to jak najszybsza wydaje się wprost niezbędna.

Na kursie więc przerabialiśmy ćwiczenia na ogół mało stosowane przy nauce gry instrumentalnej, a bardzo pożyteczne.

Podajemy je szczegółowo z tą myślą, że przydadzą się one powszechnie każdemu, kto prowadzi jakikolwiek chór. Przyczynić się mogą również do amatorskiego umuzykalniania się. Uprzedzamy, że ćwiczenie to wydać się może na pozór trudne. Po paru jednak krótkich próbach udawało się je przeprowadzić z zupełnym powodzeniem.

Podajemy więc ćwiczenia z wszelkimi szczegółami i prosimy o wyeksperymentowanie go. Prosimy również o nadesłanie uwag do Redakcji „Śpiewu w Szkole" bądź w formie artykułów dyskusyjnych, bądź też w formie luźnych uwag, które z wdzięcznością przyjmiemy, jako krytykę pouczającą.

Materiałem dla tego ćwiczenia jest kanon. Wybrać należy kanon o ile możności najprostszy. Na pierwsze tego rodzaju ćwiczenie wybraliśmy następujący:



Ostatecznym celem ćwiczenia było śpiewanie kanonu pierwszym głosem, a granie — drugim. Doszliśmy do tego celu: 1-o śpiewając poszczególne części kanonu (dwutakty) w uproszczonym rytmie, tj. sprowadzając pierwszą, a następnie drugą część do jednorodnej budowy rytmicznej — ćwierciowej, 2-o grając na skrzypcach w podobny sposób, jak śpiewaliśmy, 3-o grając i śpiewając jednocześnie te same części kanonu, 4-o grając I część jednocześnie śpiewając II, 5-o grając II i śpiewając I, 6-o zestawiając na przemian śpiewanie i granie we wszelkich kombinacjach dwóch pierwszych części z trzecią i wreszcie 7-o śpiewając cały kanon pierwszym głosem, a grając — drugim i odwrotnie. Przy grupowym wykonywaniu ćwiczenia stosowaliśmy trzygłosowość kanonu.

Następne, trudniejsze kanony, np. „Dyl, dyl..." Maszyńskiego stanowią dalszy etap tych ćwiczeń. Wykonywanie częściowe kanonu (grając i śpiewając równocześnie) posiada tę dobrą stronę, że wykonawca nie gra i nie śpiewa ćwiczenia na pamięc, lecz stale czyta nuty „dwutorowo", co ma dwojakie znaczenie praktyczne. Po

pierwsze — zaprawia w czytaniu nut, po drugie — przyzwyczaja do „funkcjonowania" na dwa głosy.

Dalsze korzyści opisanych wyżej ćwiczeń są zrozumiałe i niezawodne — osiągamy tą drogą wprawę w odczytywaniu dwugłosowych układów, przede wszystkim w słyszeniu dwu, a nawet kilkugłosowej partytury chóralnej patrząc na nią bez przegrywania. W każdym razie zbliżamy się do tego celu. Zarówno w kilkudniowej pracy wspólnej, jak i w samodzielnym naszym zmaganiu się z materiałem dbaliśmy i dbać będziemy o koncentrowanie wszelkich zdobyczy muzycznych (jeżeli się tak można wyrazić). Dla przykładu przytoczymy praktyki stosowane przy dyktandzie muzycznym. Oto jedna z piosenek, zawierających motywy nadające się dla celów dydakytcznych: „Malowane dzbanki". Wyzyskaliśmy przy analizowaniu jej budowy melodycznej wszelkie możliwości wprowadzenia pisowni muzycznej w myśl wskazań programu.

Przy sposobności rozważaliśmy jakie przejście znaleźć między syntetycznym ujmowaniem rysunku melodii (kl. II i III wg programu) a analitycznym traktowaniem melodii przy wprowadzaniu normalnej pisowni nut w klasie IV. Analizowaliśmy więc piosenkę, jej budowę, analizowaliśmy program, jego podejście do sprawy nauczania nut, poczynając od propedeutyki, stosowanej na ten temat już w klasie I, gdzie „rozróżnianie" wysokich, niskich, tych samych dźwięków, poprzez „określenie" gestem lub rysunkiem w II i III klasie, aż do pisania nut w klasie IV — każe nam wysnuwać pewne określone wnioski na temat znanych nam metod nauczania. Wszystko to łączyło się w naszej pracy z prostym zdawałoby się zagadnieniem dyktanda muzycznego — z zapisaniem melodii piosenki „Malowane dzbanki".

Analizując piosenkę ludową zastanawialiśmy się nad skomplikowaną sprawą stosowania gwary. Powtarzając repertuar urozmaicaliśmy imaginacyjnie wykonanie pieśni przez wprowadzanie dialogów, sola, inscenizacji pieśni.

Zastanawialiśmy się jakie to wilcze doły omijać nam wypadnie przy niebezpiecznym ze względów estetycznych uplastycznieniu ruchami wszelkich pojęć, użytych w treści słownej piosenki.

W konkluzji — postanowiliśmy sobie mocno przy samodzielnym naszym opracowywaniu pieśni w szkole wyzyskać wszystkie te elementy wychowania i kształcenia muzycznego, jakie nam program w tej czy innej formie umożliwia. Opisywać je będziemy w tzw. przydziałach i sądzimy, żeśmy odnaleźli właściwą metodę pracy we wszystkich jej działach aż do najbliższego naszego spotkania, kiedy znów w gromadzie, silniej, bo społem zwalczymy do cna wszelkie trudności. **T. M.**

KŁOPOTY DZIECI ZDOLNYCH

Wiadomo wszystkim, że programy ministerialne z lat ostatnich kładą dość duży nacisk na naukę muzyki i śpiewu w szkołach powszechnych i gimnazjach. Wprawdzie daleko jeszcze nie tylko do idealnego, ale nawet do dobrego rozstrzygnięcia tej bardzo ważnej sprawy, niemniej pocieszający jest już sam fakt zwrócenia uwagi na kompleks zagadnień tak doniosłych, jak umuzykalnienie młodzieży szkolnej.

Ale polityka obecnych programów, jest właściwie biorąc krótkowzroczna, a nawet niekonsekwentna. Szczupłe stosunkowo rozmiary, w jakich uwzględnia się obecnie muzykę w szkole ogólnokształcącej, a nade wszystko fakultatywność muzyki w gimnazjach, nie wystarczają same przez się nawet do wykształcenia dobrego i inte-

ligentnego słuchacza lub wykonawcy-dyletanta. Dokonują jednak innego zadania ogromnie pożytecznego: trafiwszy na odpowiednio wrażliwy grunt mogą wywołać w uczniu zainteresowanie muzyką i zachęcić do indywidualnego, mniej lub więcej poważnego studiowania jej, ale już poza terenem szkoły ogólnokształcącej. Ale zachęciwszy do tych studiów szkoła jednocześnie je — ściśle biorąc — uniemożliwia.

W wyrażeniu tym nie ma niestety przesady. Stopień zaabsorbowania młodzieży szkolnej pracą dla samej szkoły jest olbrzymi i, na dobrą sprawę, wykluczający kultywowanie jakichkolwiek innych zainteresowań, a tym bardziej zainteresowań, wymagających tak dużego nakładu pracy, jak studia muzyczne, zwłaszcza prowadzone poważnie, z myślą o późniejszej specjalizacji w tej dziedzinie. Obliczmy w ogólnych choćby zarysach przeciętny „dzień pracy" dziecka w wieku szkolnym, pragnącego posiąść wykształcenie ogólne, a jednocześnie pracującego poważnie i systematycznie nad muzyką. Szkoła, łącznie z drogą w obie strony, zabiera mu codziennie sześć do siedmiu godzin. Już sama ta cyfra, granicząca z ilością czasu, zakwalifikowanego jako kontygnent pracy biurowej dla jednostki dorosłej, może budzić pewien niepokój. A jest to dopiero początek. Praca domowa dla szkoły, tzw. odrabianie lekcji, zajmie uczniowi zdolnemu około dwóch godzin; uczniowie mniej zdolni, czy chociażby tylko powolniejsi, muszą jej poświęcić, zwłaszcza w wyższych klasach, o wiele więcej czasu, nie rzadko cztery do pięciu godzin. W tym momencie „dzień pracy" dziecka zaczyna przekraczać już cyfrę dziesięciu godzin.

Dodajmy do tego tę ilość zajęć, której od dziecka żąda konserwatorium, bądź dobra, a więc „wymagająca" szkoła muzyczna. Właściwe lekcje, tj. zajęcia na terenie samej uczelni, nie przekraczają z pewnością przeciętnie jednej godziny dziennie. Natomiast uczniowie, studiujący grę na instrumencie, muszą ponadto poświęcić tej pracy w domu jeszcze około dwu godzin. I w tym momencie ilość pracy, wtłaczanej w ramy dnia roboczego zaczyna przekraczać jego pojemność, przewyższać siły fizyczne, a także i psychiczne ucznia, któremu tego rodzaju tryb życia uniemożliwia jakiekolwiek rozrywki, uniedostępnia w ciągu roku szkolnego tak ważne dla odprężenia wewnętrznego momenty zupełnego „far niente", a natomiast wprowadza zabójczy nerwowo moment bezustannego pośpiechu.

Zrobione powyżej obliczenie jest zresztą bardzo niedokładne, i to niedokładne w sensie raczej „optymistycznym". Bo oto nie uwzględnia ono np. wprowadzonych obecnie przez Ministerstwo w gimnazjach dwu popołudniowych godzin tygodniowo, poświęconych... ćwiczeniom cielesnym. Pominęliśmy też sprawę licznych i jakże absorbujących przedstawień, obchodów i koncertów szkolnych. Istnieją w Warszawie gimnazja — zwłaszcza żeńskie — których uczennice w ciągu roku szkolnego nieomal że nie wychodzą z bezustannego wiru prób i przygotowań. Tego rodzaju obciążenia dotykają znów zwykle tej samej ciągle grupy uczennic, obdarzonych odpowiednimi zdolnościami scenicznymi, przy czym dysproporcja między dużą ilością pracy, włożonej przez dzieci w te imprezy, a nikłym pożytkiem z nich wynikającym — jest uderzająca. Przy tego rodzaju okazjach zdarza się też paradoksalny fakt, że szkoła ogólnokształcąca chętnie eksploatuje na swych koncertach i obcho-

dach uczniów, studiujących specjalnie muzykę, a którym jednocześnie te studia tak bardzo utrudnia.

Wszystko to razem stwarza sytuację nad wyraz ciężką i, jak już powiedzieliśmy na początku, uniemożliwiającą młodzieży szkolnej poważną (niekoniecznie nawet specjalną) pracę nad muzyką. Podołać temu ogromowi zajęć mogą tylko jednostki wybitnie uzdolnione; u dzieci przeciętnych dzieje się to kosztem znacznego obniżenia poziomu ich pracy w szkole ogólnokształcącej, a ponadto, niestety, i kosztem ich zdrowia. A chociaż założymy, że prawdziwie wielki talent zawsze, wskroś wszelkie trudności, potrafi odnaleźć dla siebie właściwą drogę rozwoju, to zgodzimy się niewątpliwie z tym, że duży procent jednostek już nie utalentowanych, ale tylko zdolnych, a więc mogących w przyszłości nader pożytecznie pracować dla rozwoju muzyki w Polsce — rezygnuje ze studiów specjalnych dlatego jedynie, że nie może ich pomieścić w swoim dniu pracy, obciążonym nadmiernie przez szkołę ogólnokształcącą.

Stworzenie w Polsce tzw. gimnazjów muzycznych, tj. uczelni, łączących w swym programie wiedzę ogólną ze studiami muzycznymi, jest jeszcze sprawą bardzo odległej przyszłości. Natomiast otoczenie troskliwą wyrozumiałością dzieci, obdarzonych zamiłowaniem i zdolnościami do muzyki, oraz ulżenie im w pracy (chociażby przez zwalnianie z owych nieszczęsnych ćwiczeń cielesnych) — jest rzeczą możliwą do przeprowadzenia łatwo — i bezzwłocznie. J. Boniecka

PRZEDSTAWIENIA ŚPIEWNO-MUZYCZNE W SZKOLE

Jedną z wielu form umuzykalnienia i rozśpiewania dziatwy szkolnej jest organizowanie przedstawień i widowisk śpiewno-muzycznych. Przedstawienia takie wzbudzają u dzieci olbrzymie zaintersowanie śpiewem i muzyką, dają okazję nauczycielowi do lepszego poznania swych wychowanków, rodziców, środowiska, wzniecają zapał do pracy, miłość i szacunek do nauczyciela, wzmacniają autorytet szkoły. Wyuczanie piosenek na lekcjach czy też na próbach chóru, a nawet same występy chóralne i popisy przed publicznością nigdy nie dostarczą dzieciom tylu przeżyć radosnych co tego rodzaju widowiska. Przekonałem się o tym w czasie organizowania i wystawiania z dziećmi przy udziale nauczycielstwa, rodziców i opieki szkolnej przedstawienia p. t. „Taniec kwiatów" — H. Miłka. Jest to fantastyczna opera dziecięca (tak ją przynajmniej nazwał kompozytor. Słowa: Bronisławy Ostrowskiej). W akcji występują dzieci-kwiaty i wróżka. Kwiaty skarżą się przed wróżką na niegrzeczne dzieci, które bez potrzeby niszczą je, zrywają, depczą. Korzystając z nocy, wyszły na leśną polanę, by się trochę zabawić i potańczyć. Fabuła prosta, miła i interesująca. Melodie wdzięczne i łatwo wpadające w ucho. Akompaniament fortepianowy nie trudny do opanowania. Pierwszą trudnością, na jaką się na wstępie natkniemy—to odpowiedni dobór głosów dziecięcych, a to ze względu na stosunkowo dużą rozpiętość skali głosowej niektórych melodii (g małe i g dwukreślne. W jednym wypadku obejmuje nawet a dwukreślne). Nie należy się jednak tym zrażać, gdyż mając do dyspozycji dużą ilość dobrze postawionych głosów dzie-

cięcych, można z nich wybrać kilka o pożądanej skali. Przy dobieraniu dzieci pod względem głosu, trzeba też brać pod uwagę ich uzdolnienia taneczne, gdyż nie każde dziecko, które posiada zamiłowanie do śpiewu, umie również tańczyć. Jedno z drugim musi iść w parze. Zdarzyć się może, iż w czasie przedstawienia któreś z dzieci biorących w nim udział zachoruje i wtedy przedstawienie trzeba odwołać. Ażeby tego uniknąć, dobrze jest jeśli się ma tzw. „rezerwę". W tym celu należy (oprócz dzieci, które mają występować w sztuce) wybrać dodatkową zdolniejszą dziewczynkę, która by nauczyła się wszystkich ról i w razie „wypadku" wypełniła lukę. Trzykrotnie organizowałem powyższe przedstawienie i za każdym razem owa „rezerwa" się przydała. Próby chóralne i zespołowe przy opracowaniu tego widowiska są bardzo miłe i nie ma najmniejszej obawy, by któreś z dzieci na nie nie przyszło, przeciwnie zachodzi nawet obawa, żeby zbytnie zainteresowanie przygotowywanym przedstawieniem nie osłabiło zainteresowań dzieci innymi przedmiotami. Jest to rzecz bardzo ważna i wymaga dużej czujności ze strony nauczyciela. Po opanowaniu pieśni solowych i chóralnych przychodzi kolej na tańce... Od tej chwili już żadna siła nie oderwie myśli dzieci od szkoły. Dzieci myślą o tym nie tylko w czasie prób chóru i podczas lekcji, ale, jak mi o tym opowiadały — śnią w nocy i nie mogą się doczekać dnia, kiedy się będą popisywały na scenie. Koledzy zaś ich i koleżanki zawczasu nabywają bilety. Cała szkoła żyje śpiewem i mającym się odbyć przedstawieniem. Kostiumy można wykonać z kolorowego papieru lub z materiału. Zależy to już od możliwości finansowych rodziców i szkoły, a także i od tego, ile razy będzie to przedstawienie powtarzane. Wzory kostiumów co do kroju i koloru można znaleźć w załączonym do partytury rysunku. W jednej ze szkół warszawskich, gdzie odbyło się to przedstawienie, wykonano kostiumy z materiału. Koszt ich wyniósł około 100 zł. Połowę kosztów ponieśli zamożniejsi rodzice, połowę zaś opieka szkolna. Sprawę tę omówiono i ustalono na zwołanym w tym celu zebraniu zainteresowanych rodziców, którzy po odpowiednim przedstawieniu im sprawy bardzo życzliwie ustosunkowali się do tej akcji. Trzeba dodać, że kostiumy te zostały przekazane na własność szkole. Sprowadzeniem materiału i wykonaniem ich zajęła się nauczycielka zajęć praktycznych. Dopomagali jej w tym rodzice i dzieci. Tańce opracowała jedna z zaproszonych pań. Próby odbywały się w godzinach popołudniowych. Przygotowanie całości trwało około 2 miesięcy. Dekoracją sali, sceny, biletami, afiszami, zaproszeniami, programami itp. zajęła się Komisja imprezowa opieki. Widowisko to było powtarzane 6 razy. Obejrzało je około 1700 osób: dzieci i starszych. Dochód z niego wyniósł 700 zł. Pieniądze te po odtrąceniu kosztów przeznaczono na fortepian szkolny.

Dziś, po upływie kilkunastu miesięcy od czasu wystawienia tej sztuki, rozbrzmiewają jej melodie po całej szkole. Śpiewają je wszystkie dzieci, od oddziału II do VIII i to przy każdej okazji: na próbach chóru, na lekcjach śpiewu, w czasie pauz na korytarzu, a bardzo często i na ulicy. Jak z powyższego wynika wszystkie dzieci przejęte były tym widowiskiem, choć nie wszystkie brały w nim czynny udział. Olbrzymia ich większość zmuszona była ograniczyć się jedynie do samego słuchania, ale słuchanie to dostarczyło im tylu przeżyć i wzruszeń, tyle emocji i radości, że pragnęłyby jeszcze raz ujrzeć to widowisko. Ażeby się upewnić, czy rzeczywiście dzieci pragną powtórzenia przedstawienia, postanowiłem wśród nich przeprowadzić ankietę. Wyniki były nadzwyczajne. Za obejrzeniem widowiska wypowiedziało się 97,3%, reszta nie dała odpowiedzi. Owa reszta — to dzieci albo opóźnione w rozwoju umysłowym, albo dzieci bardzo biednych rodziców i nie mają pieniędzy na kupno biletu, a ambicja ich nie pozwala na korzystanie z biletów bezpłatnych, tym bardziej, że widowisko to już raz oglądały. Nie można ich rów-

nież zaliczyć do tzw. grupy dzieci niemuzykalnych, gdyż wystarczyło im zagrać jeden jakiś takt z granej poprzednio sztuki, by się zorientowały, skąd pochodzi fragment granej melodii i kto go wykonywał w czasie przedstawienie. Nie mało również dowodów umuzykalniania dzieci przez tego rodzaju widowiska dostarczają nam ich pamiętniki, zeszyty z wypracowaniami klasowymi i domowymi, kroniki klasowe, pogawędki z dziećmi, opowiadania rodziców itp. Oto, co pisze uczennica kl. VI (Szkoła w Międzylesiu k/Otwocka) : „Tego wieczoru, kiedy wróciłam z przedstawienia, długo nie mogłam zasnąć. Cudowne melodie ciągle mi brzmiały w uszach. W pewnym momencie ogarnął mnie straszny żal i smutek, że już niedługo będę musiała szkołę opuścić, a było mi w niej tak dobrze...!"

Reasumując to wszystko, trzeba stwierdzić, że widowiska śpiewno-muzyczne dostosowane do wieku i psychiki dziecka dostarczają dzieciom i młodzieży szkolnej bardzo dużo miłych i radosnych przeżyć, wpływają w wybitnym stopniu na ich umuzykalnienie i rozśpiewanie. Szkoda tylko, że literatura muzyczna w tej dziedzinie jest jeszcze tak uboga i że tą gałęzią sztuki zajmuje się w Polsce niewiele osób.

Fr. Sadowski

WESOŁE A SMUTNE

Uwaga Redakcji: Wobec uznania jakie wśród Czytelników znalazł nasz dział uśmiechniętej goryczy, zatytułowany „Wesołe a smutne", zamierzamy prowadzić go stale i oczekujemy łaskawego nadsyłania materiałów przez Szanownych Czytelników. Całego materiału nie zdołamy nigdy umieścić, pomieściłaby go bowiem jedynie przysłowiowa wołowa skóra...

Autorstwo refleksji „wesołych" lub „smutnych" ujawniane będzie jedynie na wyraźne żądanie nadsyłających je do wydrukowania.

Nie chcielibyśmy ludziom „psuć krwi", a wierzymy, że zwalczając bzdurę doprowadzimy niektórych zapalonych jej producentów do stosowania starodawnej zasady — liczenie do dziesięciu zanim się coś wypowie, napisze lub zdziała w dziedzinie muzyki.

* * *

Jestem nauczycielem i zżymam się i cierpię, kiedy dzieci żądają ode mnie, bym ich nauczył niektórych popularyzowanych dziś (niestety) pieśni. Przekonany jestem, że są one „forsowane" jedynie dla tego, że lepszych na określony i poważny temat po prostu — nie ma!...

Wiem, że konkursy na pieśń sztandarową rzadko kiedy się udają, że musi przyjść chwila natchnienia i lira jakaś sama, nie wiedzieć kiedy się rozśpiewa...

Rozumiem, że chwile i postaci dziejowe muszą być ośpiewane... Ale czy nie lepiej, uczciwszy uszy, zaczekać jeszcze na natchnienie jakiegoś uzdolnionego kompozytora, niż puszczać z płyt tak niezwykle płytko ujętą w pieśni postać o głębokim znaczeniu!...

S. Klin

* * *

W pamiętnych dniach przyłączenia Zaolzia do Polski nasi najmłodsi bracia-Ślązacy entuzjazmowali się „Hymnem Państwowym" śpiewanym pierwszy raz na wolności. I w tych samych dniach zaprzyjaźnieni Węgrzy, pośród wznoszonych na cześć Polski okrzyków, uczcili wielkość naszego Państwa „Hymnem Państwowym" śpiewanym w języku polskim. Łatwo było zauważyć, że Węgrzy — śpiewali „Hymn

Państwowy" z małymi niedociągnięciami, a jednak poprawnie, tak pod względem muzycznym, jak i słownym.

* * *

Dwutygodnik „Radio dla wszystkich" (nr 3, 1938 r.) podał w programie do koncertu z Filharmonii Warszawskiej z okazji 20-lecia odzyskania Niepodległości, że zostanie wykonany „Hymn Narodowy". Jesteśmy przyzwyczajeni do „Hymnu Państwowego". Tej nazwy używa się w programach szkolnych i tę samą nazwę zatwierdziło ostatecznie rozporządzenie Min. W. R. i O. P., w wyniku długich posiedzeń specjalnie powołanej Komisji badawczej.

Zgodnie z zapowiedzianym programem został wykonany „Hymn Narodowy" (rozumiemy „Hymn Państwowy") jednogłosowo z towarzyszeniem orkiestry. Zgoda. Ale dlaczego nie użyto ustalonego od 12 lat tekstu? I tak zamiast „kiedy my żyjemy" — śpiewano „póki my żyjemy", zamiast „szablą odbierzemy" — śpiewano „mocą odbierzemy".

* * *

Zestawiając powyższe dwa fakty (Zaolzie i Węgry — a koncert z Filharmonii) czujemy się co najmniej zakłopotani.

Stwierdzić należy, że solidarność podejścia, solidarność wykonania „Hymu Państwowego" jest główną cechą miłującego kraj obywatela. Niefortunne zaś wystąpienia czynią tylko krzywdę wielkości i powadze Państwa.

Propaganda poprawnego wykonywania „Hymnu Państwowego", „Brygady" „Boże coś Polskę" objęła zarządzeniem Min. W. R. i O. P. wszystkie szkoły. Propaganda ta powinna dotrzeć jednak przede wszystkim do starszego społeczeństwa, aby raz nareszcie wykorzenić naleciałości. Do ujednostajnienia tak tekstu jak i melodii powinna być powołana prasa wszystkich ugrupowań politycznych; równie wiele powinno zrobić radio; teksty wraz z melodią winny dostać się do rąk członków wszystkich organizacji kościelnych i świeckich, politycznych i społecznych... Propaganda ta powinna być systematyczna i długotrwała.

* * *

Śpiewanie „Hymnu Państwowego" na melodię „Oj nie chody Hryciu" jest skandalem, jest czynem, za który przepisy powinny przewidywać wysokie kary. Podanie w śpiewniku modlitwy przedlekcyjnej na melodię „Wołga, Wołga" świadczy o tępocie autora śpiewnika, a przynajmniej o jego bezmyślności. Niestety, fakty tego rodzaju nie są odosobnione. Wkradł się u nas nagminny zwyczaj ciągłego „pożyczania" melodii. Jeżeli tylko zachodzi potrzeba (np. na obozach szkolnych. P. W. i W. F., L. M. i K., ogniskach harcerskich, obozach akademickich, robotniczych) wszędzie znajdzie się jakiś domorosły wierszokleta, który płodzi aktualne wierszyki. Gorzej z melodią, bo trudniej o „kompozytora". Bierze się więc znaną melodię, najczęściej ludową, i wszyscy są zadowoleni. Wychodzą z tego ciekawe casusy, np. na melodię góralską, pełną zapachu lasów, potęgi granitowych skał, temperamentu zbójnickiego... śpiewa się nad jeziorem Augustowskim o tym, że ktoś tam wpadł do wody, nie umiał pływać, zaczęto go uczyć itp.

Po niebywałym rozwoju gramofonu i radia najbardziej znanymi melodiami stają się wypociny Goldów i Petersburskich. I właśnie równie często pod melodię argentyńskich tang i murzyńskich foxów podkłada się teksty ilustrujące życie obozu, kolonii, kursu...

Dlaczego tak się dzieje? Przede wszystkim brak jeszcze ciągle odpowiednich śpiewników. Literatura śpiewacza jest za skromna, by mogła odpowiadać wymaganiom stawianym przez życie. Dziś w odrodzonej Polsce życie poszło niewspółmiernie szybko naprzód — literatura muzyczna nie odzwierciadla tempa tego życia. Nic więc dziwnego, że często i fachowcy stają bezradni, zmuszeni słuchać pieśni np. „marynistycznej" w rodzaju „Portowe światła lsnią" czy „W portowej tawernie pod trzema palmami". Drugą z przyczyn rozwielmożnienia się szmoncesów i kradzieży muzycznej melodii będzie chyba trudność w wyszukiwaniu odpowiedniej pieśni ‚posiadającej odpowiedni dla danej chwili tekst słowny. Może by się coś ostatecznie znalazło w naszych śpiewnikach, lecz trudność stanowi wyszukanie pieśni aktualnej spośród pieśni patriotycznych, żołnierskich, ludowych itd. stanowiących dotąd jeszcze podstawę składową śpiewników. Dzisiaj zbiorków jednodziałowych prawie nie ma [1]). Trzeba jednak je tworzyć i tworzyć jak najszybciej. Z zebranych w większej ilości byłoby łatwiej znaleźć coś odpowiedniego. Wierzyć również należy, że społeczeństwo nasze nie jest na tyle zblazowane, by nie umiało odróżnić plew od szlachetnego ziarna prawdziwej pieśni. Dajmy tylko ten pokarm zdrowy szybko, póki jeszcze czas, póki jeszcze łatwo zawrócić z błędnej drogi.

Pomorzanin

R Y T M

W pewnych rodzajach sztuki — jak architektura, rzeźba, malarstwo — całość dzieła sztuki daje się uchwycić przede wszystkim, przed fragmentami, cząstkami tego dzieła.

Tak więc zbliżając się do Katedry Wawelskiej widzimy jej całość architektoniczną, a później dopiero rozróżniamy fragmenty poszczególne, więc kopuły, wieże, kolumny, pilastry, słowem — to wszystko, co się złożyło na dostojny, zharmonizowany gmach. W Matejkowskim „Rejtanie" widzimy najpierw całość zgromadzenia sejmowego a później spostrzegamy oddzielne postacie i wyraz, jaki im nadał twórca.

Odmienne jest przyjmowanie wrażeń artystycznych od literatury pięknej i od muzyki.

W tych rodzajach sztuki przyjmujemy ich cząstki, zestawione kolejno i składające się stopniowo na całość dzieła. A więc: opis poloneza w „Panu Tadeuszu".

„Poloneza czas zacząć — podkomorzy rusza, zlekka zarzuciwszy wyloty kontusza..." Opis, dokonany stopniowo, dający w końcu, po ostatnim słowie — pełne wrażenie artystyczne tego, czym był polonez w ujęciu poetyckim Mickiewicza. Stopniowo gromadzone szczegóły dają wreszcie całość. Ten sam sposób przyjmowania wrażeń artystycznych — od szczegółu do całości — mamy również w muzyce. Upływa czas w miarę wykonywania utworu muzycznego. Czas mierzony taktami, czyli równymi schematycznymi odcinkami, zawierającymi akcentowane i nie akcentowane dźwięki. Istnieje więc ład, porządek w utworze muzycznym, a źródła tego porządku muzycznego szukać należy w mowie wiązanej, tj. w poezji.

Najprostsze takty, zwane zresztą „prostymi" zawierają miarę dwudzielną – ⌣ (jak trochej) i trójdzielną – ⌣ ⌣ (jak daktyl). Z nich się składają takty złożone, w których miara dwu lub trójdzielna występuje wielokrotnie.

---

[1]) Wyjątkiem jest „Śpiewnik strzelecki" i zbiory pieśni religijnych. Może są i inne zbiorki specjalne, lecz i one muszą być zaliczane do wyjątków z powodu swej nieznacznej popularności.

Naturalnym zupełnie objawem u człowieka nasłuchującego jakiegoś miarowo powtarzającego się hałasu, huku, grzmotu, zgrzytu, szumu, czy dźwięku, jest porządkowanie tych zjawisk — wyszukiwanie akcentów, choćby ich nawet nie było.

Oto słuchamy stukotu zegara...

Monotonia jednakowych stuknięć nie wystarcza nam — porządkujemy je. Wynajdujemy jakieś jedno mocne, a następne — słabe uderzenia: 1, 2; 1, 2; 1, 2. A może w tym stukaniu inaczej się ułożyły akcenty: 1, 2, 3; 1, 2, 3, a może jeszcze inaczej — jakaś może miara złożona: 1, 2, 3, 4; 1, 2, 3, 4...

Sugestia!... Nie było w tym stukocie akcentów... Tylko potrzebne nam one były, wyimaginowaliśmy je sobie. To samo nieraz dostrzeżemy mimo woli w jednostajnym stukocie kół wozu kolejowego o szyny.

Nieraz melodia jakaś uparcie nas prześladuje w takiej podróży koleją.

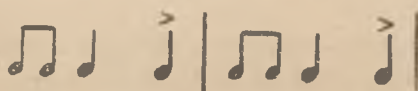
W miarowym, tętniącym ruchu, z określonym akcentowaniem zawarty jest nieodzowny i odwieczny element muzyki — rytm, bez którego istnieć nie może melodia.

Istnieją wprawdzie ludy, które się obywają bez harmonii, niektóre żyją nawet bez melodii — rytmu jednak najprymitywniejsza gromada ludzka zaniechać nie zdoła. Od przyrody jest on dany — w tętnie serca się przejawia, w marszu ludzi, w ruchu gwiazd, w następstwie dnia i nocy, w biciu fali, w krzyku zwierząt...

Dlatego to pewien esteta, parafrazując słowa św. Jana powiedział myśląc o muzyce: „Na początku był rytm..."

Pulsujące życie utworu muzycznego jest dwojakie — jedno — to „metrum", owe akcentowanie miarowe, ogólne jakby ramy rytmiczne. Drugie — to właściwy rytm, wynikający z utworu samej istoty, polegający na ustosunkowaniu dłuższych i krótszych wartości rytmicznych, ułożeniu ich w jakąś całość swoistą.

Oto przykład: wyliczamy miarę mazura: 1, 2, 3 — wyklaskujemy rytm mazura:



wyliczamy miarę (metrum) poloneza: 1, 2, 3 — wyklaskujemy rytm poloneza:



Rytm z miarą walczą nieraz o akcent — rytm częstokroć ściąga akcent z tzw. mocnej części taktu.

Dla miary (metrum) w utworze muzycznym możliwości są ograniczone.

Dla rytmu — owej wewnętrznej pulsacji muzyki — nie ma granic.

W rytmie pieśni i tańca wypowiada najistotniejsze sprawy duchowe jakaś określona etnicznie gromada ludzka. W rytmie samego utworu wypowiada swoją psychikę kompozytor, artysta-wykonawca daje wyraz temu, co odtwarza. Rytm nieraz przede wszystkim stanowi o istotnej treści utworu, o jego programie ideowym.

Spostrzec można moc wymowy rytmu szczególnie u niektórych kompozytorów. Taki szczególny wyraz rytmu znajdujemy u Beethovena. Rytm w jego utworach posiada osobliwie tragiczną wymowę. Głuchy geniusz muzyki!... Niekiedy wydaje się, że dosłyszane przez Beethovena kołatanie dało mu natchnienie do jakiejś genialnej apoteozy stuku. Kołatanie (cztery miarowe ćwiartki wydobyte z kotłów) rozpoczyna

jego koncert skrzypcowy. Wymowa pauz, owe tragiczne przemilczanie części zdań w Marszu żałobnym symfonii „Eroica", wreszcie — owo przejmujące kołatanie „losu do wrót...", jak sam określa Beethoven w komentarzu do V symfonii pierwszy jej motyw. Wszystkie te przykłady wymowy rytmu mnożyć by można w dziełach jednego tylko kompozytora w nieskończoność, odnajdując w rytmie poza schematyzmem strukturalnym utworu muzycznego — najsubtelniejszy wyraz — od szarpiącego niepokoju w V symfonii Beethovena do jego niemniej tragicznego spokoju rytmicznego w sonacie księżycowej.

T. M.

PŁYTY DLA AUDYCYJ

(Ciąg dalszy)

DLA SZKÓŁ POWSZECHNYCH

St. Moniuszko:

„Odeon": Polonez z op. „Halka" — orkiestra i chór — 3.50.
„ Modlitwa z op. „Halka" — orkiestra i chór — 3.50.
„Columbia": Mazur z op. „Halka" — orkiestra — 6.—.
„ Polonez z op. „Hrabina" — orkiestra — 6.—.
„ Tańce góralskie z op. „Halka" — orkiestra — 6.—.
„Odeon": Aria z kurantem z op. „Straszny Dwór" — śpiew solo z ork. — 3.50.
„ „Kozak" — śpiew z fortepianem — 3.50.
„Columbia": **St. Moniuszko** — Krakowiaczek i **Z. Noskowski** — Skowroneczek śpiewa — śpiew z fortep. — 350.
„ **H. Wieniawski** — Kujawiak — skrzypce z fortepianem — 3.50.
„ **R. Statkowski** — Mazurek — skrzypce z fortep. — 3.50.
„ **E. Młynarski** — Mazur — skrzypce z fortep. — 3.50.
„ **J. I. Paderewski** — Melodia — skrzypce z fortep. — 3.50.
„ **J. I. Paderewski** — Krakowiak — skrzypce z fortep. — 3.50.

Uwaga: W spisie, umieszczonym w poprzednim numerze „Śpiewu w Szkole", podano omyłkowo cenę płyt Odeon („Od.") — 3.— zł zamiast 3.50, przy czym utwory, oznaczone literami „a, b, c" mieszczą się na jednej płycie, której cena wynosi zł 3.50.

*
* *

Dalsze informacje dotyczące płyt dla audycji szkolnych znajdą Szanowni Czytelnicy w następnych numerach naszego pisma.

Przy sposobności wspomnieć musimy o książeczce O. Straszyńskiego p. t. „Muzyka polska na płytach gramofonowych" Cz. I (Tow. Wyd. Muzyki Polskiej — odbitka z artykułów). Ciekawa ta publikacja oświetla dosadnie „politykę" wytwórców płyt gramofonowych. Autor — znany dyrygent rozgłośni warszawskiej Polskiego Radia — we wstępie, objaśniającym sposób posługiwania się katalogiem płyt, pisze między innymi, że „Prząśniczka" Moniuszki w wykonaniu znakomitej śpiewaczki Ady Sari prawie nie była kupowana i mało kto wiedział o tym nagraniu

tylko dlatego, że wytwórnia His Masters Voice nie umieściła wcale nazwiska kompozytora ani na płycie, ani w katalogu. Na płycie widniał tylko napis „Prasniczka"...

Następne nagranie tej pieśni na „Columbii" również nie „wzięło" płyciarzy. „Dopiero trzecie nagranie (pisze Straszyński) rozeszło się w olbrzymich ilościach i do dziś dnia jest „mocną płytą" (jak mówią w fabryce) tylko dlatego, że poradziłem, aby w katalogu dodano napis: piosenka śpiewana przez Lucynę Szczepańską w filmie dźwiękowym „Straszny Dwór" (!!!). **teem.**

NOWE WYDAWNICTWA

Wł. K. Rzepecki. PIEŚNI GÓRALSKIE. Część III na 1, 2 i 3 głosy. Nakład autora.

Siedemnaście polskich Nowotarskiego i Nowosędeckiego oraz dwadzieścia siedem łemkowskich pieśni zawiera ten śpiewnik. Jak sam autor zapowiada w „wyjaśnieniu" — pieśni ze względu na tekst nadają się dla starszej młodzieży. Przeznaczenie zatem śpiewnika — dla świetlic wszelkiego typu. Miło wziąć do ręki to wydawnictwo! Żadnego brązowania, podrabiania czy ondulacji góralszczyzny. Cała jej surowa przystojność zachowana tu została przez jej znawcę, jakim jest Rzepecki. Harmonizacje proste w dwu i trzygłosowych opracowaniach utrzymane są ściśle w stylu, a nawet — przeważnie są oryginalne, takie, jak brzmią w interpretacji tamtejszego ludu. Niektóre spośród pieśni przypominają nie tylko Słowaczyznę i Węgry, jak pisze autor, ale nawet... Mazowsze, jak np. „Póde za Kube...", która jest nieco sparafrazowanym oberkiem „Tańcował Kuba i jego luba". Niewielka ilość nowotarskich pieśni, które zawiera śpiewnik, świeci blaskiem klejnotu pierwszej wody, wody jasnej potoku wysokogórskiego... Wody — bliższej nieba, do której się ziemia jeszcze nie wmieszała. Ukazanie się takiego śpiewnika raduje duszę wobec tego mnóstwa fałszów „regionalnych", które jak złe kundle wyją ze stronic niektórych kiepskich pseudo-Kolbergów, a czasem z głośników radiowych. Oby więcej było takich śpiewników i takich Rzepeckich!

Szata zewnętrzna śpiewnika — doskonała.

J. Czech. STARE PASTORAŁKI. Na 3 głosy równe. Biblioteka Małopolskiego Zw. Teatr. i Chórów Ludowych nr 9.

Doskonały zbiorek dwunastu, przeważnie mało ośpiewanych pastorałek, niestety późno chwalimy. Jeżeli ożywił i odświeżył repertuar szkolny lub świetlicowy, to pewno głównie w Krakowskim. Zharmonizowane są te pastorałki z dużym smakiem i poczuciem stylu. Tam, gdzie „Wojtek znużony...", tam słusznie brzmią stojące, senne kwinty w głosach towarzyszących zasadniczej melodii, gdzie zaś „pasterze przybiegli", tam ruch głosów pomysłowo to zaznacza. Jedno tylko w tym drobnym wydawnictwie martwi... Pewnie przez brak środków nie zastosowano sztychu dla nut i druku dla tekstu. Szkoda, bo tak dobrej pracy autora należało dać lepszą oprawę. Brak miejsca był pewnie również przyczyną, dla której autor wstępu i inicjator wydawnictw Biblioteki opuścił „dworskość" i „dworkowatość" pochodzenia wielu kolęd i pastorałek, podkreślając jedynie ich pochodzenie ludowe i pogańskie. Buntują się przeciwko temu melodią swoją i rytmem chociażby dwie pastorałki, umieszczone w zbiorku: nr 5 (Gdy Wojtek znużony...) i nr 11 (Gdy przybiegli pasterze...). Są to dwa menuety całą gębą. Melodie tych dwóch pastorałek narzucają oczom słucha-

cza damę w krynolinie, z pieprzykiem na wyróżowanym pyszczku i jegomościa w kolorowym fraczku,z harcapem, w kusych porteczkach.

Nie zmienia to postaci rzeczy — wstęp dobrze wprowadza i jest poważny i potrzebny. Inicjatywa — bardzo pożyteczna.

T. Mayzner. CHOPIN. Wydawnictwo Państwowego Wydawnictwa Książek Szkolnych.

Książka zatwierdzona przez Min. W. R. i O. P. do bibliotek szkolnych, nagrodzona pierwszą nagrodą na konkursie, ogłoszonym przez Instytut Fr. Chopina, wy szła z druku. Cena zł 1.50.

Przeznaczenie — dla VI, VII kl. szkoły powszechnej i I gimnazjalnej.

J. Iwaszkiewicz. SZOPEN. Wydawnictwo Państwowego Wydawnictwa Książek Szkolnych.

Przeznaczenie — dla gimnazjów i liceów. Cena zł 2. Świetna książka!

Wobec mającego nastąpić wykonania przez Chór Koła Absolwentów Wydz. Naucz. w Polkim Radio „Messy Papae Marcelli" Palestriny, Zarząd wzywa członków do uczęszczania na próby w poniedziałki, godz. 20. Konserwatorium, sala 11.

K R O N I K A

WARSZAWA.

Prócz tzw. konferencji rejonowych na terenie Warszawy odbywają się stałe bezpłatne kursy dla nuczycieli śpiewu. Jeden z nich, prowadzony przez kol. T. Mayznera już czwarty rok, dzieli się na dwa poziomy: dla nauczycieli uczących śpiewu w kl. I—III i dla tych, którzy uczą w kl. IV—VII.

Od listopada uruchomiony został również kurs dla jednego z rejonów przez kol Jasionowskiego dla nauczycieli uczących w klasach niższych.

W. K. N. śpiewu Z. N. P. Od dn. 28 grudnia do 3 stycznia trwał pierwszy etap W. K. N.-u śpiewu Z. N. P. Uczestników 45 z całej Polski. Wykładowcy: J. Chwedczuk, prof. Wyższej Szkoły Muz. im. Chopina i kol. T. Mayzner. Szczegółowe sprawozdanie umieszczamy w numerze niniejszym.

Ś. p. Roman Chojnacki. Zmarł w Warszawie ś. p. Roman Chojnacki, dyrektor artystyczny Filharmonii Warszawskiej, człowiek nieskazitelnego charakteru, świetny organizator i pedagog. Jemu to Filharmonia zawdzięcza, że mimo niezmiernie trudnych warunków materialnych zdołała zachować swój wysoki poziom artystyczny od czasu odzyskania Niepodległości do dni dzisiejszych. Ś. p. Dyrektor Chojnacki potrafił sobie zyskiwać ludzi, a śród nich — najwybitniejszych przedstawicieli muzyki. Potrafił zwaśnionych niejednokrotnie artystów jednoczyć dla wspólnego działania czy to w organizacjach muzycznych, czy na największej, reprezentacyjnej estradzie Polski. Niezwykle pracowity, pozbawiony wszelkich fałszywych ambicji i uprzedzeń, zdołał uprzystępnić polską muzykę symfoniczną najszerszym masom. Doprowadził do tego działanie Filharmonii Warszawskiej, że niezależnie od snobów na poranki niedzielne, a nawet piątkowe symfoniczne przychodzili „szarzy ludzie". W ostatnich zwłaszcza czasach dzięki Jego trudowi Filharmonia rozpoczęła zapisywanie najchlubniejszej swojej karty. Koncerty popularne zapełniały wielką salę... Poranki szkolne dla młodzieży szkolnej miały w ś. p. Chojnackim oddanego orędownika. Współpraca z Nim dla każdego, kto się z Nim zetknął, dawała zawsze atmosferę spokoju, życzliwości i najzupełniejszego oddania dla sprawy polskiej kultury myzycznej. Strata, jaką z odejściem ś. p. Chojnackiego ponosi muzyka polska, jest nie powetowana.

KRAKÓW.

Dnia 26.XI śpiewał w Radio chór międzyszkolny z Krakowa pod kierunkiem p. Józefa Suwary. W programie aktualne pieśni cieszyńskie, spiskie i orawskie w opracowaniu K. Hławiczki, J. Suwary i J. Swatonia

29.XI w rocznicę powstania odbyła się transmisja ze szkoły powszechnej nr 4 w Krakowie. Chór tamtejszej szkoły odśpiewał K. Kurpińskiego „Warszawiankę" i J. Swatonia „Mak".

2.XII wystąpił chór żeński szkoły powsz. nr 25 w Krakowie w Radio pod batutą p. Heleny Koptowej. W programie pieśni jesienne i pieśni ludowe w układzie T. Mayznera, K. Hławiczki i J. Swatonia. Akompaniował p. Władysław Mikstein.

W dniach od 2—7.XII odbyły się w Krakowie specjalne audycje muzyczne dla szkół powsz. w wykonaniu artystki z Warszawy p. Zofii Romei. Tytuł audycji: Od piosenki do pieśni. Umiejętne podchodzenie do dzieci i dobór repertuaru sprawiły to, że dzieci bardzo zadowolone długo oklaskiwały wykonawczynię i ze słowami „oj, jeszcze nie" przyjęły zapowiedź ostatniej pieśni. Na zakończenie audycji odśpiewały dzieci wraz z p. Romei „Prząśniczkę" i „Różę", której nauczyły się na audycji. Akompaniowała p. Zofia Poźniakowa.

Audycje powyższe finansowało miejscowe Stowarzyszenie Młodych Muzyków, które doceniając wartość wychowania młodzieży w kierunku należytego słuchania koncertów, przyszło dziatwie bezinteresownie z pomocą. Wskazane byłoby, ażeby podobne audycje miały częściej miejsce w tak rozśpiewanym mieście, jakim jest Kraków, zwłaszcza, że ma on warunki i stać go na bardziej muzyczne kształcenie dzieci szkół powszechnych!

Na terenie Krakowa zapoczątkowano w bieżącym roku szkolnym Centralną Bibliotekę Muzyczno-Pedagogiczną.

Od października przez cały rok szkolny odbywać się będzie w Krakowie kurs śpiewu dla nauczycielstwa szk. powsz. z większym nasileniem lekcyj pokazowych (w każdej klasie od I do VII wł.) wraz z inscenizacjami i tańcami ludowymi.

W Rozgłośni Polskiego Radia w Krakowie rozpoczęto periodyczne audycje w wykonaniu poszczególnych szkół powszechnych p. t. a) Nowe piosenki, b) Wybrane pieśni. Audycje te mają na celu zapoznanie nauczycielstwa z nowymi pieśniami jedno i więcejgłosowymi.

Nową kantatę Franciszka Koniora (a nie Wł. Żeleńskiego, jak mylnie podały dzienniki i Polskie Radio) do słów Germana wykonano w Krakowie podczas uroczystej akademii z okazji jubileuszu 350-lecia istnienia gimnazjum im. Nowodworskiego. Radio Polskie transmitowało fragmenty tej uroczystości, a także i powyższą kantatę na wszystkie rozgłośnie.

ODPOWIEDZI REDAKCJI

Na liczne zapytania w sprawie źródła nabycia fisharmonii walizkowej „Mignon", wskazanej jako pomoc szkolna przez Min. W. R. i O. P. odpowiadamy, że „Mignon" zamawiać można w firmie Szkielski, Lwów, Ossolińskich 10. Cena instrumentu zł 130 z przesyłką. Nabywać można na raty.

REDAGUJE KOMITET
REDAKTOR ODPOWIEDZIALNY: LUDWIK PAWŁOWSKI

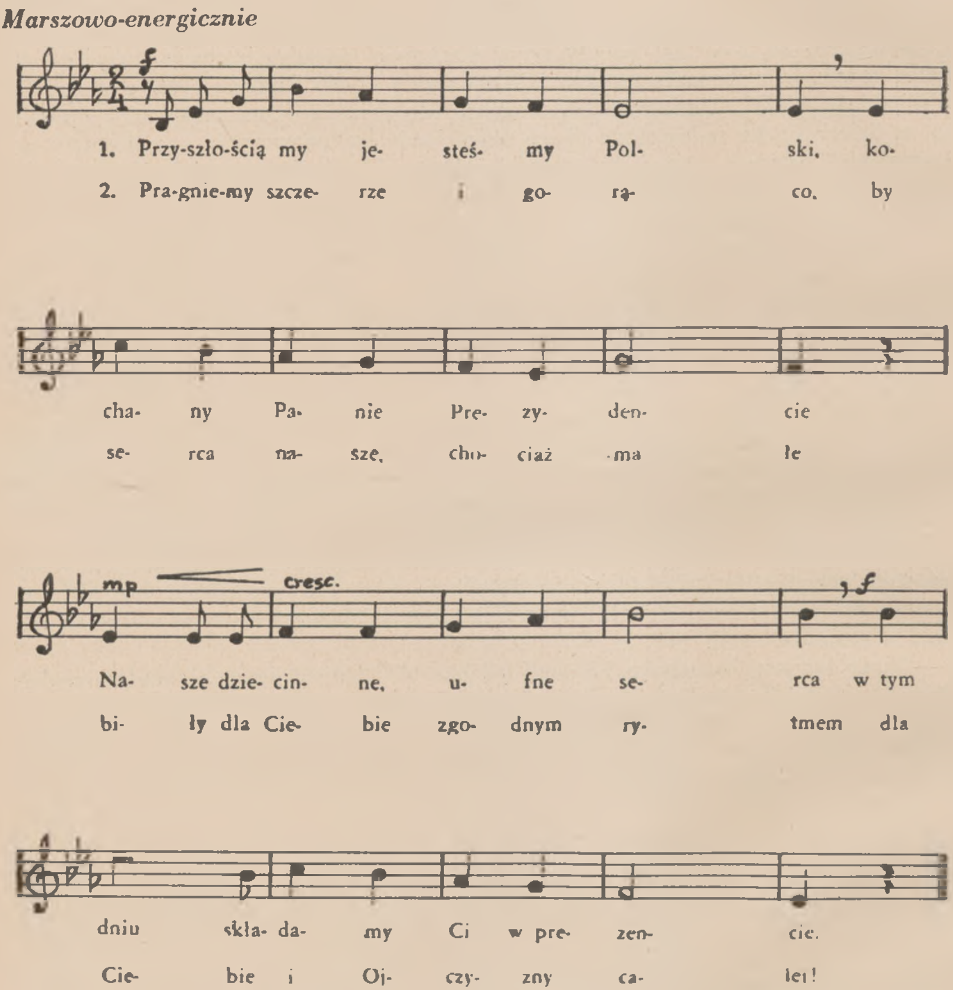
WYDAWCA W IMIENIU ZWIĄZKU NAUCZYCIELSTWA POLSKIEGO
STANISŁAW KWIATKOWSKI

REDAKCJA RĘKOPISÓW NIE ZWRACA

DO PREZYDENTA

Słowa: Hanny Parysiewicz

Muz.: Jana Maklakiewicza



IMIENINY PREZYDENTA

Słowa: E. Szymańskiego

Muz.: T. Mayznera

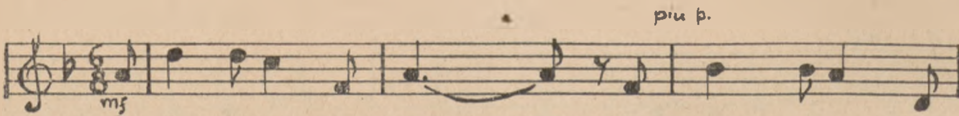


PIOSENKA

Słowa: Lucyny Krzemienieckiej

Melodia: Jar-Aś

Allegretto



1. Za o- knem mro- źny świat, za o- knem śnie- żek
2. Ba- rwi- ście śnie- żek skrzy śnie- ży- czki pa- trzą
3. Ej, świer-czku, świer-czku nasz, lu do- lę do- brą
4. Ej, nie za- zdrość- cie, nie, bo mnie, świer- czko- wi
5. Nie u- rzę ni- gdy już cho- i- nek mi- łych
6 Za o- knem mro- źny świat, za o- knem śnie- żek



spadł i ci- cho, ci- cho trzy śnie- gu- li- nki
trzy, bo tam za szy- bką w zło- tych ko- ra- lach
masz, a nas, śnie- ży- czki wi- cher wciąż mie- cie,
źle, bo żal mi te- go la- su cie- mne- go,
sióstr i ni- gdy, ni- gdy z tą no- wą wio- sną
spadł i ci- cho, ci- cho trzy śnie- gu- li- nki



przy- wiał na szy- bki wiatr i wiatr.
świer- czek zie- lo- ny śpi. bo śpi.
go- ni po świe- cie nas. a nas.
gdzie u- ro- dzi- łem się. bo się.
w le- sie nie bę- dę rósł. i rósł.
z szy- bek od- go- nił wiatr. i wiatr.

PIEŚŃ MARYNARZY

Słowa: Z. Dąbrowskiej

Melodia: Jar-Aś

Allegretto





KTO TO?

Słowa: H. Ożogowskiej

Muz.: Józefa Swatonia

Umiarkowanie

